

Les tropismes de Nathalie Sarraute – entre fiction et diction

Izabella LOMBÁR

Nathalie Sarraute a largement contribué à la transition des genres à la fin du XX^e siècle. Les deux termes genettiens – fiction et diction – se sont presque imposés comme cadre théorique aux changements génériques apportés par Sarraute. Les écrits des deux auteurs ont un point commun : Sarraute tente d'implanter la non-représentativité dans l'écriture fictionnelle et Genette, comme théoricien, établit un système générique où les modes non-représentatifs entreraient dans le paradigme des modes de représentation¹.

Genette conteste la tripartition attribuée à Aristote² et il esquisse les contours d'une nouvelle conception générique architexturale se servant de la notion de transtextualité. Il reprend le thème en 1991 d'une approche générale³, celle de la littérarité. La raison d'un tel élargissement théorique est le suivant : en opposant à la conception mimétique de la littérarité développée par Aristote (qui est, selon Genette, le fondement de ses catégories génériques), une autre conception de la littérarité, Genette comptait trouver le fondement théorique d'une taxinomie générique alternative et valable. Selon une lecture genettienne, Aristote, aussi bien que Platon n'auraient pas parlé de genres, mais de modes de représentation (narratif et dramatique). Ce critère de la représentation a figé, tout au long de l'histoire littéraire, la possibilité d'établir une taxinomie valable et suffisamment dynamique. Dans ce contexte théorique, Genette a finalement une seule question : comment entrer dans ce paradigme des modes de représentation des modes non-représentatifs (lyrisme, autobiographie, essais, philosophie)⁴ ? La distinction entre fiction et diction suggère que la « littérarité » d'un texte de prose peut tenir soit à son caractère fictionnel (« littérarité-par-fiction »), soit à l'appréciation qu'on porte sur sa forme (« littérarité-par-diction »)⁵. La recherche générique devient ainsi plutôt poétique et semble suivre une bipartition⁶. La fameuse triade des genres (épique, dramatique, lyrique) se limite à la littérature de fiction qui se caractérise par la présence de l'intrigue, des personnages, des différentes techniques d'écriture

¹ GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, repris dans GENETTE, Gérard – TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 153.

² *Ibid.*

³ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

⁴ GENETTE – TODOROV, p. 153 ; GENETTE, Gérard, « Fiction ou diction », *Poétique*, avril 2003, n° 134, p. 131-139.

⁵ GENETTE, « Fiction ou diction », p. 134.

⁶ La tendance d'évincer la tripartition classique se soulève déjà dans l'écriture théorique d'avant Genette : André Jolles parle de cinq modes de discours (interrogatif, indicatif, silence, impératif, optatif) et il dit que chaque mode de discours possède deux formes simples : une réaliste et une idéaliste. JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 8. Todorov parle de la multiplicité possible des types de discours non-littéraires et littéraires. TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

narrative ou dramatique. Il semble s'éclore en même temps une littérature de diction (autobiographie, essai), dont la littérarité est vue par des aspects langagiers du texte. Le texte ici veut dire « une œuvre dont la "matière" est de l'ordre, non de la mimésis d'actions, mais de l'expression de pensées ou de sentiments... »⁷.

Cette théorie générique s'oppose non seulement à celle d'Aristote. En réfléchissant à la littérarité, Genette a dû réagir face à la conception de Roland Barthes qui, dans les années cinquante et soixante, établit une théorie de lecture purement immanente⁸. Au lieu de poursuivre une critique générique, Barthes évince, certainement consciencieusement et au nom de la conception autotélique (autoréférentielle) de la littérarité⁹, la question des genres¹⁰. Cette nouvelle conception de la littérarité ne correspond pas à celle de Genette, qui souhaite reprendre conscience de la définition institutionnelle de l'œuvre littéraire. La pensée genettienne reste donc classique de ce point de vue car il conteste l'intransitivité de l'écriture en disant que :

...tout discours porte sur un objet, que cet objet soit concret (choses, actions, personnages, paysages...), abstrait (les Idées, l'humaine condition, la grâce divine...) ou lui-même un texte singulier, c'est-à-dire (comme dit Proust à propos d'autre chose) un objet « idéal sans être abstrait », puisque singulier¹¹.

En s'inspirant pourtant de Barthes, Genette appelle l'écrivain de la fin du XX^e siècle écrivain-écrivain, ou par le terme de Lévi-Strauss « un bricoleur »¹². Il propose lui-même une autre appellation, l'hybride¹³. C'est un écrivain qui, en s'inspirant de la terminologie deleuzienne, est en perpétuel devenir et dont l'œuvre se trouve toujours dans « l'entre-deux »¹⁴.

L'œuvre de Nathalie Sarraute est un exemple frappant de cette hybridité, de cet état dans l'entre-deux : il se trouve entre fiction et diction. La fiction narrative ne porte

⁷ GENETTE, « Fiction ou diction », p. 133-134.

⁸ Cette réaction ou la projection de cette discussion fictive se présente sous forme de dialogue dans GENETTE – TODOROV, p. 155-159. L'allocutaire est nommé Frédéric (Lejeune ?), mais sa conception du texte correspond à celle de Barthes.

⁹ DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique*, Paris, Nathan, 2000, p. 118.

¹⁰ Il faut noter que c'est sur la voie de la conception autotélique de la littérarité que Blanchot, Derrida ou Deleuze parsèment leurs réflexions génériques. « Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais appartenance. » DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264 ; « Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature... » BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 136, 243-244, cité par TODOROV, *Les genres du discours*, p. 45 ; « C'est dans les milieux tempérés de notre civilisation qu'agissent et prospèrent actuellement les zones équatoriales ou glaciaires qui se dérobent à la différenciation des genres, des sexes, des ordres et des règnes. » DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 164.

¹¹ GENETTE, « Fiction ou diction », p. 135.

¹² *Ibid.*, p. 135.

¹³ *Ibid.*, p. 135-136.

¹⁴ « ...le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite. » DELEUZE, Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p. 360.

plus chez elle les traits de la représentation aristotélécienne. Il n'y a plus rien à représenter car le monde n'est plus que façade, « apparences », « lieux communs »¹⁵. Est-ce une recherche de vérité¹⁶ ou de l'authenticité¹⁷ ? Il vaut mieux dire qu'à la rhétorique du mensonge¹⁸ de cette façade, Sarraute oppose l'authentique au niveau de la diction. En même temps, au niveau de la fiction, elle ne représente pas ces fameuses « actions humaines », bases inéluctables de la mimésis, mais le vivant, voire cette zone d'indiscernabilité¹⁹ dont Deleuze parle dans ses écrits sur l'art. Les fictions sarrautiennes s'approchent donc de la littérature-par-diction par la transgression des règles de la représentation mimétique, et ses essais puisent dans la source des techniques d'écritures propres aux fictions sarrautiennes : entre autres de la sous-conversation.

Essai et roman, diction et fiction se rejoignent l'un l'autre, se devancent dans l'écriture de Sarraute. D'une part, dans les *Tropismes*²⁰, qui correspondraient en principe à la littérature-par-fiction, plusieurs traits de la littérature de diction sont présents. D'autre part, *L'ère du soupçon*, une œuvre en principe de la littérature de diction, porte les marques d'une littérature de fiction.

Quels sont les traits de la littérature de diction portés par les *Tropismes*, le premier ouvrage de fiction de Nathalie Sarraute ? Le lecteur se trouve dans l'incertitude concernant trois aspects fondamentaux du récit traditionnel : l'intrigue (qu'est-ce qui se passe), le personnage (avec qui) et le lieu (où), ce qui, dans la perspective de la fiction traditionnelle susciterait un sentiment d'incomplétude. Ces lacunes sont comblées par Sarraute à l'aide des méthodes discursives. A titre d'exemple, il est utile de citer le début de la sixième séquence²¹ :

Le matin elle sautait de son lit très tôt, courait dans l'appartement, âcre, serrée, toute chargée de cris, de gestes, de halètements de colère, de « scènes ». Elle allait de chambre en chambre, furetait dans la cuisine, heurtait avec fureur la porte de la salle de bains que quelqu'un occupait, et elle avait envie d'intervenir, de diriger, de les secouer, de leur demander s'ils allaient rester là une heure ou de leur rappeler qu'il était tard, qu'ils allaient manquer le tram ou le train, que c'était trop tard, qu'ils manquaient quelque chose par leur laisser-aller, leur négligence, ou que leur déjeuner était servi, qu'il était froid, qu'il attendait depuis deux heures, qu'il était glacé... Et il semblait qu'à ses yeux il n'y avait rien de plus méprisable, de plus bête,

¹⁵ SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 9.

¹⁶ GOSSELIN-NOAT, Monique, « Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité », *Critique*, janvier-février 2002, tome LVII, n° 656-657, p. 22-35.

¹⁷ TISON BRAUN, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁹ « Seule la vie crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et y pénétrer dans son entreprise de co-création. C'est que l'art vit lui-même de ces zones d'indétermination... » DELEUZE – GUATTARI, p. 164.

²⁰ SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Éd. de Minuit, (rééd.), 1971.

²¹ *Ibid.*, p. 33.

de plus haïssable, de plus laid, qu'il n'y avait pas de signe plus évident d'infériorité, de faiblesse, que de laisser refroidir, que de laisser attendre le déjeuner.²²

Dans ce passage, la désignation n'est pas présente comme dans les œuvres de fiction, où elle sert à faire connaître un personnage et un lieu d'action²³. L'énonciation se fonde ici sur des pronoms personnels. La désignation des lieux est remplacée par des renvois synecdochiques et métonymiques à l'endroit où a lieu le tropisme. Le protagoniste n'est pas désigné non plus. S'il s'agissait d'un récit de fiction traditionnelle, le pronom personnel « elle » jouerait un rôle anaphorique : il devrait être le « représentant » d'un soi-disant « représenté » (une expression référentielle – un nom propre –, ou une expression indéfinie – une femme – ou générique – toutes femmes)²⁴. Une énonciation métonymique prend ainsi la place de l'énonciation mimétique. Cette énonciation est également valable pour les personnages secondaires : « elle avait envie [...] de *les* secouer »²⁵. « Les » : encore une anaphore démonstrative sans antécédent. Cette approche métonymique de l'univers tropismique est aussi valable dans la non-désignation du lieu. Il s'agit sûrement d'une pension, mais ce n'est pas désigné comme tel. Un réseau synecdochique y fait allusion : il s'agit d'une « chambre », de plus le protagoniste « elle » va « de chambre en chambre », et il s'agit aussi d'une salle de bains que chacun a le droit d'utiliser, mais qui est toujours occupée. Les chambres et la salle de bains font synecdochiquement allusion à l'idée de la pension. Un réseau métonymique de références (les actes et les événements à la place du lieu, de l'établissement) se rapportent à la vie pensionnaire : le déjeuner est servi collectivement, le café se refroidit, etc. La désignation des personnages et des lieux est donc supprimée au détriment des tropismes.

Ainsi, le tropisme prend-t-il la place de l'intrigue fictionnelle par un processus métonymique. Dans ce premier paragraphe, hormis le manque de dénomination, se trouve un portrait irrégulier se construisant également à l'aide d'un processus métonymique. D'importants aspects du portrait manquent : le nom du personnage, son état social, sa profession. Mais s'y trouvent l'énumération de propriétés²⁶ du personnage « elle » (« âcre, serrée, toute chargée de cris... ») et sa caractérisation indirecte par une suite de verbes d'actions à l'imparfait (« furetait dans la cuisine », « heurtait avec fureur la porte »).

Par ce réseau dense d'allusions métonymiques et synecdochiques, pour être précis, par la désignation et l'énonciation métonymiques et par le glissement des aspects habituels du récit de fiction traditionnelle (dans notre exemple du portrait) vers un renvoi métonymique au tropisme, le texte sarrautien se trouve entre fiction et diction. Il est sur le terrain vague d'un langage qui rejette la plupart des béquilles de la narration fictive. Tandis que les œuvres de fiction de Sarraute portent les marques

²² *Ibid.*

²³ HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *La stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 243.

²⁴ *Ibid.*, p. 232.

²⁵ Nous soulignons.

²⁶ MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, p. 139.

de la littérature de diction, ses œuvres appartenant à la littérature de diction (p. ex. *L'ère du soupçon*) portent les traits de la littérature de fiction. Elle y expose sa méthode poétique particulière qu'elle appelle sous-conversation (ce qui fait de *L'ère du soupçon* un roman d'idée selon Jean-Yves Tadié²⁷).

C'est dans le dernier essai de *L'ère du soupçon* dont le titre est *Ce que voient les oiseaux*, que la sous-conversation en tant que méthode poétique s'impose le plus évidemment. A en croire le sous-titre du livre, il s'agit d'un « essai sur le roman », et si le premier essai (*De Dostoïevski à Kafka*) parle du passé du genre, le deuxième et le troisième parlent de son présent (*L'ère du soupçon, Conversation et sous-conversation*), le dernier parle de l'avenir du roman. Le public, le lecteur joue un rôle central dans la conception sarrautienne sur le roman de l'avenir. Si l'écrivain souhaite se libérer des chaînes imaginaires de l'imitation (mimésis, fictivité) ou de la figuration (personnages, héros), il doit largement compter sur la capacité interprétative de son public. C'est pour cela que Sarraute consacre son dernier essai au thème du public (laïc et professionnel) et c'est pour cela aussi qu'elle y introduit la pratique de la sous-conversation. Si le tropisme, comme on l'a vu, prétend remplacer l'intrigue dans la poétique sarrautienne, la sous-conversation est une des méthodes discursives grâce auxquelles l'auteur attire le lecteur dans le monde « souterrain » des tropismes. Et ce qui est essentiel : la sous-conversation est capable de former la communauté de l'auteur et de son public²⁸, censée être la base commune de l'écriture et de la lecture.

Dans *Ce que voient les oiseaux*, le terrain de la sous-conversation est doucement préparé par une énonciation dont le sujet est un « on ». « On » est le pronom le plus riche de la langue française²⁹. Syntaxiquement il se comporte comme un pronom personnel, mais sémantiquement il est si riche que selon certains linguistes il a une volatilité³⁰ lui permettant d'échapper à toute catégorisation. En d'autres termes, « on » peut s'interpréter soit comme « je », soit comme « tu », soit « vous » ou « nous », « sans jamais coïncider parfaitement avec aucun »³¹. Cette volatilité ou ce flottement sémantique du pronom s'interprète dans la rhétorique comme une commutation défini / indéfini ou autrement dit comme un énalage³². C'est justement de cette possibilité de commutation ou d'échange que Sarraute arrive à profiter. Elle en profite pour emmêler ou, plus précisément, pour associer le sujet de l'énonciation (un « on »), son objet (« le public », « les critiques » qui sont les référents du pronom anaphorique « ils ») et l'allocutaire. Ce souhait

²⁷ Jean-Yves Tadié qualifie sans détours « roman d'idée » *L'ère du soupçon* de Nathalie Sarraute. TADIÉ, Jean-Yves, « Un traité du roman », *L'Arc* 95, 1984, p. 55-59.

²⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁹ HERSCHBERG-PIERROT, p. 27-43.

³⁰ MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1991, p. 20.

³¹ *Ibid.*

³² HERSCHBERG-PIERROT, p. 43 et Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 166. Énalage : « l'échange d'un temps, d'un nombre, ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne ». FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, (rééd.), 1968, p. 293, cité par HERSCHBERG – PIERROT, p. 43.

d'association des personnes de l'énonciation est déjà présent dans le fait que le sujet du dire est un « on ». La tendance à la généralisation y est évidente : le moi parlant et le destinataire (l'allocutaire) sont alliés. En même temps, l'identification de l'objet de l'énonciation se fait par des noms communs : « le public » et « les critiques » sont nommés, puis sont longuement traités par le pronom personnel anaphorique « ils ». Il s'agit précisément de la situation du public et de la critique au moment de l'écriture, et en rapport avec cela, de la manière de lire des lecteurs professionnels et non-professionnels. Il paraît que le public « dévore » certains ouvrages comme « les plus succulentes des nourritures »³³. La suite est à citer, car c'est ici que Sarraute passe à la sous-conversation :

Plus succulente même, avouent-ils [les lecteurs] (et pourquoi se cacheraient-ils d'un goût que les critiques les plus respectés ont partagé ?) que celles que leur offrent les grandes œuvres du passé. Ici aucune accommodation n'est nécessaire ; on entre sans effort, on se trouve aussitôt de plain-pied ; les personnages nous ressemblent ou ressemblent aux gens que nous connaissons [...] On se sent dans leur vie comme un poisson dans l'eau³⁴.

La sous-conversation se glisse dans le texte à l'aide donc d'un éniellage : l'échange se réalise entre l'objet du dire « ils » et le « on » qui est tout différent de l'énonciateur « on ». Ce deuxième « on », aussi bien que le « nous » qui le reprend, est le sujet d'une autre énonciation, celle des lecteurs des œuvres de la fiction mimétique : elle explicite leur parole « souterraine ». L'inclusion d'une telle méthode poétique dans un ouvrage de diction, propre aux œuvres de fictions de Sarraute, lui ouvre une nouvelle voie créative. Elle fondera sur cette démarche tout un livre de fiction, rappelons-nous *Les Fruits d'Or*³⁵, dont le sujet est vague, mais on dirait que c'est la réception littéraire. C'est ici qu'elle commence à perfectionner sa technique poétique, la sous-conversation. Aussi, c'est dans cet ouvrage qu'elle introduit le dialogue, une de ses pratiques d'écritures qui déterminera le plus son œuvre.

L'écriture de Nathalie Sarraute se situe donc dans une zone d'indiscernabilité, dans un entre-deux, elle est en perpétuel devenir. Elle incarne ce type d'écrivain-écrivain, de bricoleur ou d'hybride dont l'œuvre reste pourtant classique.

³³ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 128.

³⁴ *Ibid.*, p. 128. (Nous soulignons.)

³⁵ SARRAUTE, Nathalie, *Les Fruits d'Or*, Paris, Gallimard, 1963.